



“ Signa amoris et pignus sceleris. Comment (se) dire dans une tragédie sénèqueienne ? ”

Paré-Rey Pascale

► To cite this version:

Paré-Rey Pascale. “ Signa amoris et pignus sceleris. Comment (se) dire dans une tragédie sénèqueienne ? ”. *Paideia*, 2006, LXI, p. 545-564. hal-00363487

HAL Id: hal-00363487

<https://hal.science/hal-00363487>

Submitted on 23 Feb 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« *Signa amoris et pignus sceleris*. Comment (se) dire dans une tragédie sénèqueenne ? »Résumé

Nous voulons réfléchir sur ce que Sénèque choisit de révéler et de taire, de montrer et de cacher sur la scène tragique, à travers l'étude de deux situations de *Phèdre*. En étudiant la parole de la protagoniste lors de deux moments cruciaux (face à Hippolyte à qui elle veut avouer son amour et face à Thésée à qui elle doit expliquer son souhait de mourir), nous mettons en lumière le processus de métamorphose du personnage à l'acte II, scandé par trois occurrences du verbe *miserere*. Phèdre insère dans sa tirade des *signa amoris* de plus en plus explicites, jusqu'à la révélation finale qui la consacre en tant qu'*amans*. Cela s'accompagne de la métamorphose d'un objet, l'épée d'Hippolyte, qui, tout d'abord absente et symbolique, apparaît ensuite sur scène et reçoit un rôle significatif : des mains du jeune homme, elle passe à celles de sa belle-mère, devenant tour à tour arme qui peut blesser, objet souillé, gage d'amour et de mort, puis preuve qui accuse – *pignus sceleris* – grâce aux indices savamment distillés par la nourrice et par Phèdre.

Nous nous proposons d'étudier deux scènes de la *Phèdre* de Sénèque dans lesquelles se pose, de façon aiguë, la question de la parole théâtrale. Car c'est un enjeu qui engage le drame comme la dramaturgie : que dire et que montrer sur scène ? que laisser à l'imagination du spectateur ?

Dans le premier passage, communément nommé par la critique « scène des aveux de Phèdre », le problème auquel doit faire face l'héroïne dans cet acte II est de savoir comment dire un amour interdit, un amour qui flétrit son honneur. Sa nourrice en effet s'est déjà opposée à ce « doux mal », à cet « acte impie », à ce « désir honteux et complaisant au vice »¹. Puis, comprenant que sa *suasoria* n'aura pas d'effet sur la passion de sa *domina*, elle tente ensuite d'apitoyer Phèdre (v. 246 s.), qui lui annonce qu'elle a l'intention de se suicider (vv. 254, 258 ss.) C'est alors que la nourrice se tourne vers Hippolyte, l'objet de ces feux, pour le convaincre de se laisser aller à moins de rigueur (vv. 435-482). Mais Hippolyte a lui aussi refusé cette tentative de persuasion, soutenue par des arguments sentencieux restés vains.

Désormais, la seule solution qui s'offre à Phèdre, c'est de s'adresser elle-même à son beau-fils, alors qu'elle vient tout juste de recouvrer ses esprits. Nous nous demanderons en quels termes elle le fait, en comparant les solutions utilisées par Sénèque avec celles de ses prédécesseurs.

¹ (Traduction personnelle) *dulce malum*, v. 134 ; *nefas*, v. 143 ; *turpis et uitio fauens... libido*, vv. 195-196.

Dans le second extrait, situé à l'acte V, Phèdre doit encore faire face à un dilemme : répondre aux interrogations pressantes de Thésée sur son désir de mourir tout en préservant son honneur et celui de son bien-aimé. Elle sacrifiera le second au détriment du premier, non sans hésitations et artifices. L'un des moyens qu'elle choisit pour expliquer la situation à son époux sans proférer d'accusation directe est la désignation d'un objet, l'épée d'Hippolyte, qu'elle a gardée en main depuis l'acte II. Phèdre fera parler cet objet : elle divulguera à Thésée des indices qui lui permettront de tirer lui-même des conclusions sur les événements ayant eu lieu durant son absence.

Nous étudierons le parcours concret et imaginaire de cette arme tout au long de la pièce en montrant comment ses avatars accompagnent le mouvement dramatique et servent une dramaturgie concertée.

I La triple anaphore de *miserere* ou les étapes d'une démonstration d'amour qui ne dit pas son nom (*Ph.* vv. 623, 636 et 671).

Comment Phèdre peut-elle exprimer un amour interdit, un *nefas*, qui par nature ne se dit pas ? Elle s'encourage à parler à Hippolyte par trois impératifs², un subjonctif de souhait³ et une *sententia*⁴, espérant que l'issue de l'entreprise transforme son crime en acte moral⁵. On voit d'emblée que la révélation ne sera pas aisée.

La dette de Sénèque envers Euripide, sur ce point, est à apprécier avec quelques nuances. L'*Hippolyte voilé*, qui nous est inaccessible hormis quelques fragments, avait justement choqué parce que Phèdre y déclarait sa flamme directement⁶. En revanche, dans *Hippolyte couronné*, que nous possédons, la scène n'a pas d'équivalent puisque c'est la nourrice qui se charge de révéler les sentiments de sa maîtresse au fils de Thésée. Nous ne savons pas en quels termes la nourrice lui a fait cette annonce, puisque les deux personnages sont à l'intérieur du palais pendant que Phèdre essaie de comprendre, de l'extérieur, ce qui s'y trame (*Hipp.* vv. 565-600). Pour nous,

² *Aude, tempta, perage*, v. 592.

³ *Constant*, v. 593a.

⁴ *qui timide rogat docet negare*, vv. 593b-594a.

⁵ *Honesta quaedam scelera successus facit*, v. 598.

⁶ Sur la reconstruction de cette pièce, cfr. J. DANGEL, *Devanciers grecs et romains de Sénèque le Tragique*, « Entretiens sur l'Antiquité Classique », tome L, 2004, pp. 65-66. F. DUPONT, *Les monstres de Sénèque*, Paris

Sénèque innove donc, sur la manière et sur le fond, par rapport à cette seconde tragédie grecque. Il s'inspire davantage de la *Phèdre* qu'avait écrite Sophocle, où l'héroïne avait des circonstances atténuantes et où elle déclarait sa flamme à Hippolyte par lettre.

Sénèque a toutefois trouvé chez Euripide une réflexion sur le langage, située au premier épisode de la tragédie. Phèdre s'y méfie de la langue et des beaux discours⁷, tandis que sa nourrice prononce des mots qui lui font horreur⁸. Au deuxième épisode, après qu'Hippolyte a entendu la nourrice lui proposer « la couche interdite de son père »⁹, il est également question de la parole, de la parole donnée par Hippolyte et des propos de la nourrice qui l'ont offensé¹⁰. Le jeune homme décide alors de se murer dans le silence jusqu'au retour de son père. Sénèque, en faisant méditer ses personnages sur ce qu'il faut dire, ou non, et comment, prolonge ainsi la réflexion euripidéenne.

Le dramaturge ne s'est pas inspiré du moyen choisi par Ovide, la voie épistolaire, pour délivrer Phèdre de son secret. L'*Héroïde* IV donne cependant des pistes de lecture pour notre scène tragique : Phèdre justifie l'écriture de sa lettre par trois tentatives, avortées, de s'adresser à

1995, émet quant à elle des réserves, car on reconstruirait la tragédie grecque à partir de la tragédie sénéquienne (p. 165).

⁷ Eur., *Hipp.* v. 395 GlèssV g|r oÙd n pistÒn

« Car on ne peut se fier à la langue »

Hipp. vv. 413-414 Misī d ka^ t|j sèfronaj m n TMn lÒgoij

lŁqra d tÒlmaij oÙ kal|j kekthmšnaj

« Je hais aussi les femmes vertueuses en paroles, qui se portent en secret à des audaces coupables »

Hipp. vv. 486-487 toàt' TMst' Ö qnhqin eā pÒleij o„koumšnaj

dÒmouj t' ĩpÒlluĳ' , of kalo^ l...an lÒgoi

« Voilà, ce qui, chez les humains, perd cités bien gouvernées et familles : les trop beaux discours »

⁸ A la nourrice qui l'interroge :

Hipp. vv. 500-501 t... semnomuqej ; oÙ lÒgwn eÜschmÒnwn

de< j' , ĩll| tĕndrÒj

« Que te servent ces grands mots ? Ce ne sont pas des discours bienséants qu'il te faut, mais cet homme », Phèdre répond :

Hipp. vv. 508-509 ĩ dein| lšxaj' , oÙc^ sunklÇseij stÒma

ka^ m% meq»seij aāqij a„sc...stouj lÒgouj ;

« L'horrible langage ! Veux-tu bien fermer la bouche et ne plus proférer de si honteux propos ! »

⁹ *Hipp.* vv. 651-652 æj ka^ sŰ g' 'm<n patrÒj, í kakŌn kŁra,

lšktrwn ĩq...ktwn Ālqej TMj sunallagŁj.

« Ainsi as-tu fait : avec la couche interdite de mon père, tête maudite, tu es venue nous proposer commerce »

¹⁰ *Hipp.* vv. 653-660.

Hippolyte¹¹. Comment Sénèque s'inscrit-il dans cette double tradition, tragique et lyrique, qui met en question la parole, dans sa capacité à dire ce qui est et dans ses effets destructeurs ?

Dans la tragédie sénéquienne, nous assistons pareillement à la triple itération d'un essai suivi d'un échec : l'aparté que nous citons plus haut (vv. 592-599a) mène à une première avancée (vv. 599b-600), où Phèdre implore la bienveillance d'Hippolyte et requiert une scène libre de tout public. Puis elle décrit la fermeture de sa bouche de façon concrète : l'organe ne remplit plus son office de passage¹² et sa voix est prise entre deux forces contraires¹³.

Cette voix qui ne trouve pas de passage, ainsi que la prégnance du champ lexical de la parole, de l'ouïe, du silence, rappellent les récits de métamorphoses ovidiens. C'est souvent en effet que cette modification du langage signe la transformation : les personnages perdent une voix humaine pour acquérir le cri de la bête qu'ils deviennent¹⁴ ; leur voix est coupée par diverses forces ; leur langue elle-même est empêchée par quelque accident de fonctionner correctement¹⁵.

¹¹ *Her.* IV vv. 7-8 *Ter tecum conata loqui ter inutilis haesit
lingua ter in primo destitit ore sonus.*

¹² *Sed ora coeptis transitum uerbis negant*, v. 602.

¹³ *Vis magna uocem mittit et maior tenet* v. 603.

¹⁴ L'organe vocal, touché, annonce la transformation :

Met. VIII v. 546 *corneaue ora facit* (métamorphose des Méléagrides en pintades)

Met. IX vv. 322-323 *Quae qui mendaci parientem iuuerat ore,*

Ore parit (métamorphose de Galanthis en belette)

Met. XI vv. 734-735 *Dumque uolat, maesto similem plenumque querellae*

Ora dedere sonum tenui crepitantia rostro (métamorphose d'Alcyone en hirondelle de mer)

La parole humaine se confond avec les cris d'animaux :

Met. I vv. 656-657 *alto tantum suspiria ducis*

Pectore quodque unum potes ad mea uerba remugis (mugissements d'Io)

Met. II vv. 665-669 *Talia dicenti pars est extrema querellae*

Intellecta parum confusaque uerba fuerunt ;

Mox nec uerba quidem nec equae sonus ille uidetur,

Sed simulantis equam ; paruoque in tempore certos

Edidit hinnitus et bracchia mouit in herbas (plaintes puis hennissements d'Ocyrhoé)

Met. III v. 231 *Verba animo desunt ; resonat latratibus aether* (abolements d'Actéon)

Met. X v. 702 *pro uerbis murmura reddunt* (rugissements d'Atalante et Hippomène)

¹⁵ C'est en fait toute une gamme de sons et de voix brouillés qu'offre l'épopée ovidienne. Les voix peuvent être étouffées quand les personnages sont envahis par un élément végétal :

Met. II v. 355 *et exstabant tantum ora uocantia matrem* (les Héliades)

Met. XIV v. 523 *nec prius os tacuit, quam guttura condidit arbor* (un berger apulien)

ou par un élément liquide :

Met. VIII vv. 229-230 *Oraque caerulea patrum clamantia nomen*

Excipiuntur aqua (Icare)

Met. XI v. 419 *Ter conata loqui, ter fletibus ora rigauit* (Alcyone)

Les voix peuvent muer sous l'effet de la transformation :

Met. II vv. 829-831 *Nec conata loqui est nec si conata fuisset*

Vocis habebat iter ; saxum iam colla tenebat

Oraque duruerant (Aglauros et Niobé)

Phèdre échoue à parler une deuxième fois, et répond à une question d'Hippolyte par une maxime qui la dispense encore une fois de s'engager dans l'expression véritable de ses sentiments¹⁶. Enfin, dans le dernier aparté de cette scène, Phèdre résume l'impasse dans laquelle elle se trouve¹⁷, sans pouvoir en dire – se dire – davantage.

Pourtant, elle a déjà commencé à semer des indices verbaux, des *signa amoris*¹⁸, qui ont échappé à Hippolyte. Ce dernier lui ayant promis la discrétion, elle prononce une première tirade (vv. 609-623a) où elle s'abaisse et vante simultanément les mérites de son beau-fils. Dans cette réplique, Phèdre ménage différentes étapes qui la font passer du statut de mère (*matris* est le premier mot du passage, v. 609) à celui de veuve (*uiduae* en est le dernier, v. 623a). Entre-temps, elle préfère être appelée « sœur »¹⁹ et même « servante »²⁰ ou « esclave »²¹ et « suppliante »²², proposant un véritable *seruitium amoris*. Elle endosse ces divers visages, ces divers masques, successivement et volontairement, afin que par là Hippolyte change lui aussi de statut²³.

Met. XIV v. 498 *Vox pariter uocisque uia est tenuata* (Acmon, un compagnon de Diomède)
Enfin, la parole est empêchée quand l'organe vocal lui-même est touché ;
par exemple la bouche est brûlée par un tison dans le combat entre Lapithes et Centaures :

Met. XII vv. 294-295 *rutilasque ferox in aperta loquentis*
Condidit ora uiri perque os in pectora, flammis ;

la langue de Chioné est percée d'un roseau par Diane :

Met. XI vv. 324-325 *neruoque sagittam*
Impulit et meritam traiecit harundine linguam ;

celle d'Hoditès, terrassé par le javelot de Mopsus, est clouée sur son menton :

Met. XII vv. 457-458 *Accubuit frustra loqui temptauit Hodites*
Ad mentum lingua mentoque ad guttura fixo.

celle de Philomèle est mutilée mais cherche encore à émettre un son :

Met. VI vv. 555-557 *Ille indignantem et nomen patris usque uocantem*
Luctantemque loqui comprehensam forcipe linguam
Abstulit ense fero.

¹⁶ *Curae leues loquuntur, ingentes stupent*, v. 607. Pour l'analyse de cette *sententia*, cfr. G. CAJANI, *Curae leues loquuntur, ingentes stupent*. (Sen. *Phaedr.* 607). Ambiguità del silenzio tragico, « QCTC » 11, 1993, pp. 171-181 ; et notre thèse, *Flores et acumina. Les sententiae dans les tragédies de Sénèque*, Université de Toulouse II, 2005 (dactyl.), pp. 352-353, 430-431 et 607-608 (à paraître, Paris/Louvain, éd. Peeters, 2008).

¹⁷ *Libet loqui pigetque*, v. 637a.

¹⁸ Cfr. C. ARIAS ABELLAN, El personaje de Fedra a la luz del vocabulario, in *Fedra, Lucio Annaeo Séneca*, por Bartolomé Segura Ramos, Universidad de Sevilla 1994, pp. 33-45.

¹⁹ *sororem*, v. 611.

²⁰ *famulam uoca*, v. 611 ; *famulamque potius*, v. 612 ; *me famulam accipe*, v. 617.

²¹ *omne seruitium feram* v. 612 ; *me decet iussa exequi* v. 618.

²² *sinu receptam supplicem ac seruam tege* v. 622.

²³ Chaque changement de statut s'accompagne d'un « changement des positions respectives » des personnages dans l'espace, comme le souligne justement F. DUPONT, *op. cit.*, pp. 110-114. L'auteur va plus loin en affirmant qu'en pervertissant le rituel de deuil, Phèdre accomplit sa transformation en monstre (p. 172).

Elle propose à son beau-fils le sceptre qui lui a été confié²⁴ et souligne que c'est lui qui doit gouverner²⁵ puisque ce n'est pas là le rôle d'une femme²⁶. Non contente de se travestir, elle distribue encore les rôles des autres personnages. Certes l'absence de Thésée entraîne une vacance du trône, mais Phèdre ne justifie pas cette passation du pouvoir autrement que par une phrase générale (v. 619), qui demanderait à être démontrée. Elle va encore plus loin en se caractérisant désormais comme veuve. Elle demande en effet à Hippolyte, et c'est la première occurrence d'un verbe-clé : « prends pitié d'une veuve » (*Miserere uiduae* v. 623a). Par cette prière, symboliquement, elle tue Thésée : elle émet l'hypothèse que son mari ne revienne pas des Enfers, ce qui la fait passer d'un statut d'épouse esseulée, temporaire, à celui de veuve, irrémédiable.

Hippolyte comprend fort bien l'audace de ce qualificatif et réagit immédiatement en promettant le retour prochain de son père (vv. 623b-624). Mais il tombe dans d'autres mailles du filet tendu par Phèdre, en acceptant de prendre la place de son père²⁷. Sa réplique est assez générale, et on pourrait supposer qu'il fait allusion au rôle politique dont a parlé sa marâtre. Mais en fait il se situe sur le plan affectif et privé²⁸. Désormais, il ne refuse plus de considérer Phèdre comme une veuve, mais, ce qui est bien différent, il essaiera de faire qu'elle ne se considère plus comme telle²⁹. Phèdre pourrait donc entendre dans ces paroles une promesse d'amour, de la part de quelqu'un qui prendrait la place, sentimentale, de l'époux absent.

Et c'est bien ce qu'elle fait : elle interprète la réponse d'Hippolyte comme l'indice d'un amour potentiel. Son exclamation, en aparté, témoigne de son « espoir crédule »³⁰. Elle envisage un cadre plus large, celui de l'expérience des amants et de l'amour, topiquement trompeur³¹, avant de repenser à son cas individuel. Elle réitère un type de parole qu'elle a déjà utilisé, la prière³², en décidant d'abord de ce mode d'expression³³ puis en le mettant en pratique³⁴. La

²⁴ *mandata recipe sceptrum* v. 617.

²⁵ *te imperia regere... decet* v. 618 ; *ciues paterno fortis imperio rege* v. 621.

²⁶ *Muliebre non est regna tutari urbium* v. 619.

²⁷ *parentis ipse supplebo locum* v. 633.

²⁸ Le champ lexical de la parenté, présent tout au long de la scène étudiée, est bien représenté ici : *pietate, caros fratres, uiduam, parentis* (vv. 631-633).

²⁹ *te merebor esse ne uiduam putes* v. 632.

³⁰ *spes... credula* v. 634.

³¹ *spes amantum credula ; fallax Amor* v. 634.

³² *precor* v. 599 ; *supplicem* v. 622 et *miserere* v. 623.

deuxième occurrence de cet impératif, « prends pitié », est soulignée par un autre verbe au même mode, *exaudi*.

Recommencent alors les invitations à parler de la part d'Hippolyte et les réticences de Phèdre, qui cependant avoue son état passionné (vv. 640b-644), sans préciser le nom de la personne aimée ; d'où cette question d'Hippolyte, un peu inquiète³⁵, qui déclenche une autre tirade, modèle d'ambiguïté, menant à la déclaration d'amour³⁶.

Dès le premier vers (v. 646), Phèdre lie les deux prénoms, *Hippolyte* (au vocatif) et *Thesei* (au génitif) ; et si l'on lit les derniers mots des deux premiers vers, *amo* et *puer*, se dessine également un message. Dans la première partie de sa tirade, Phèdre décrit Thésée jeune, par le pronom-adjectif laudatif décliné sous les formes *illos* (v. 647) et *ille* (v. 651). Mais une seconde partie commence au vers 654, encadré par les deux adjectifs possessifs *tuae* et *mei*, corrigés au vers suivant par *tuus potius*. Comme au vers 646, Phèdre dessine par l'agencement des mots dans le vers son désir d'union. Cette seconde partie est riche de pronoms non plus de la troisième personne mais de la deuxième³⁷ : par là Phèdre rapproche insidieusement le père et le fils.

Mais plus qu'un rapprochement, elle introduit une hiérarchie en associant deux fois l'adverbe *potius* à cette deuxième personne (v. 655 et 662). Certes, la seconde fois, c'est à sa sœur qu'elle prête cette préférence ; mais la mention d'Ariane lui permet de dire une première fois clairement son sentiment. Elle constate qu'« une seule maison s'est emparée de deux sœurs : le père de toi, le fils de moi »³⁸. Désormais, les rôles sont distribués autrement ; Phèdre déclare ne plus appartenir à Thésée (*genitor*) mais à son fils (*gnatus*, v. 666).

³³ *precibus admotis agam* v. 635.

³⁴ *Miserere tacitae mentis exaudi preces* v. 636.

³⁵ *Amore nempe Thesei casto furis ?* v. 645.

³⁶ Cfr. J.-P. AYGON, *Pictor in fabula, L'ecphrasis-descriptio dans les tragédies de Sénèque*, Bruxelles 2004, pp. 341-343 : la magnifique double *descriptio* du père et du fils permet à Phèdre d'avouer son amour (fonction expressive de cette *ecphrasis*) en même temps qu'elle vise à charmer le narcissisme du jeune homme (fonction impressive).

³⁷ *tuae* et *tuusque* v. 654 et 655, double occurrence de *in te* (v. 657 et 658) et de *tibi* (v. 662 et 669), et les verbes à la deuxième personne *intrasses* et *miserere*.

³⁸ *domus sorores una corripuit duas,*
te genitor et me gnatus vv. 665-666a.

Le terme ovidien *mutor*³⁹, par lequel elle consacre son changement d'état, est alors particulièrement bienvenu. Sénèque fait-il un clin d'œil à l'auteur des *Métamorphoses* ? Cela nous semble probable, tant il a ménagé, comme Ovide, des étapes-clés dans le processus de mutation de Phèdre : ayant abandonné le nom de mère (v. 609), elle peut revêtir tous les autres visages dont nous avons parlé. Alors qu'au début du passage les champs lexicaux les plus riches étaient ceux de la parole et du pouvoir⁴⁰, domine clairement dans cette dernière tirade celui de la parenté⁴¹. Après avoir dit aimer le visage de Thésée jeune, Phèdre sépare ensuite nettement les destinées paternelle et filiale, liant Thésée à Ariane seule et Hippolyte à elle-même. Dès lors, elle n'est plus l'épouse de Thésée mais seulement la sœur d'Ariane, et n'est plus une mère ou même une belle-mère pour Hippolyte, mais bel et bien une amante. Le terme d'*amor* n'est pas prononcé mais il nous semble fortement suggéré, en filigrane, par une ligne phonique en *-or* qui parcourt le passage⁴².

La tirade se clôt en tous cas sur le participe présent *amantis* (v. 671a), complément de la dernière occurrence du verbe *miserere*. Ce participe n'a pas lui-même de complément, mais Hippolyte saisit bien que c'est lui qui est l'objet de cet amour. Phèdre l'a en effet supplié, désigné comme celui qui s'est emparé d'elle⁴³, et l'a enfin consacré comme destinataire de sa métamorphose⁴⁴, maintenant parvenue à son terme.

³⁹ *Ph.* v. 669. On sait que les premiers vers des *Métamorphoses* comportent deux formes de ce verbe pour désigner les processus qui vont être décrits :

Met. I vv. 1-3 *In noua fert animus mutatas dicere formas*
Corpora ; di, coeptis, nam uos mutastis et illas,
Adspirate meis (...).

On a, plus largement, souligné « l'esprit ovidien » de cette scène, marquée par les thèmes élégiaques : romanesque de l'accusation voilée, tourments d'amour et itinéraire complexe de la passion de Phèdre qui se transforme en véritable *seruitium amoris* : cfr. J. DANGEL, *art. cit.*, pp. 74-75.

⁴⁰ Pour la parole : *uerba, rogat* v. 593 ; *nefanda* v. 596 ; *aures* et *auribus* v. 600 et 608 ; *ora, uerbis* v. 602 ; *uocem* et *ambigua uoce* v. 603 et 639 ; *effari* et *effare* v. 605 et 640 ; *loquuntur* et *loqui* v. 607 et 637 ; *precibus* et *preces* v. 635, 636 et 669.

Pour le pouvoir et les relations de pouvoir : *potens* v. 609 ; *famulam* v. 611, 612 et 617 ; *seruitium* v. 612 ; *sceptra* v. 617 ; *imperia* et *imperio* v. 618 et 621, *regere* et *rege* v. 618 et 621, *regna* v. 619 ; *ciues* v. 621 ; *seruam* v. 622 ; *dominus* v. 625.

⁴¹ *genitor* v. 658 et 666 ; *matris* v. 659 ; *parente* v. 661 ; *soror* et *sorores* v. 663 et 665 ; *gnatus* v. 666.

⁴² *Priores* v. 647 ; *ora* et *pudor* v. 652 ; *fortes* et *tori* v. 653 ; *decor* v. 657 ; *genitor* et *toruæ* v. 658 ; *ore* et *rigor* v. 660 ; *soror* v. 662 et 663 ; *sorores* et *corripuit* v. 665 ; *genitor* v. 666 ; *mutor* v. 669 ; *dolori* v. 670.

⁴³ *Ph.* vv. 665-666a *Domus sorores una corripuit duas,*
te genitor at me gnatus.

⁴⁴ *Ph.* v. 669 *tibi mutor uni.*

Ce verbe, qui semble fonctionner comme un signe dans le théâtre de Sénèque⁴⁵, s'impose comme un véritable jalon de la scène. Il nous semble ainsi possible, conformément à nos analyses, de revenir sur la traduction du vers 636, où figure sa deuxième occurrence. On interpréterait alors *tacitae mentis* comme complément de *miserere* et non de *preces*, car on peut tout à fait construire *miserere* avec ce génitif (« prends pitié d'une intention muette ») d'une part et *exaudi* avec *preces* (« exauce mes prières ») d'autre part, au lieu de faire de *tacitae mentis* le complément du nom *preces*, comme dans la traduction de F.-R. Chaumartin (« Prends pitié, exauce les prières d'un désir qui reste muet »)⁴⁶. Nous aurions finalement trois étapes, scandées par cet impératif, accompagné de trois compléments au génitif (*uiduae*, *tacitae mentis* et *amantis*). Ces derniers sont en outre liés par une parenté formelle : *uiduae* semble rimer avec *tacitae*, tandis que *mentis* appelle *amantis*. Si le complément *tacitae mentis* est plus neutre du point de vue du fond que les deux autres, il paraît assurer une transition phonique entre le premier et le dernier complément, où éclôt la vérité de Phèdre.

Comme elle a terminé sa première tirade par *miserere uiduae*, Phèdre termine celle-ci par *miserere amantis*, ce dernier visage, ce dernier rôle, étant désormais en adéquation avec la réalité, la sienne, une réalité non plus familiale (*matris*, *sororem*, *uiduae*) ou sociale (*famulam*) mais sentimentale. Son insistance à se poser ainsi en suppliante souligne d'une manière qui ne peut rien devoir au hasard qu'elle demande « the unstoic virtue of compassion »⁴⁷. On peut suggérer que le verbe *misereri* a une valeur métathéâtrale. Phèdre pourrait en effet implorer la pitié non seulement d'Hippolyte mais aussi du spectateur. Cette interprétation, dans la logique d'une complexification de la psychologie de l'héroïne latine par rapport au personnage grec, souligne la conscience qu'a le dramaturge de créer une figure des plus tragiques⁴⁸.

⁴⁵ Dans les *Troyennes*, on se rappelle que les seules paroles prononcées par Astyanax sont *miserere mater* (v. 792a), après qu'Andromaque a elle-même imploré la pitié de son ennemi (double occurrence de *miserere matris* aux vers 694 et 703) mais qu'Ulysse a rejeté cette possibilité (vv. 762b-763).

⁴⁶ Edition de la C. U. F. : Sénèque, *Tragédies*, tome I, Paris 1996. G. Viansino (*Seneca, teatro*, Milan 1993) comprend également ainsi ce vers en écrivant « Abbi pietà, ascolta le pregniere di una volontà che vuol restare silenziosa ».

⁴⁷ A. J. BOYLE, A study of Seneca's 'Phaedra', « A. N. R. W. » II, 32-2, p. 1335.

⁴⁸ Cfr. les analyses de C. ARIAS ABELLAN, *art. cit.*, p. 45 (« Esta sensación, que conduce al lector a una postura de entendimiento y compasión [...] ») ; J. C. DUMONT, Phèdre d'Euripide à Sénèque, « VL » 117, pp. 18-25 ; M. COFFEY and R. MAYER, Seneca, *Phaedra*, Cambridge University Press 1990, pp. 25-29 et A. J. BOYLE, *art. cit.*, pp. 1326-1343, qui remarque effectivement que la compassion n'est pas limitée à cette scène de confrontation, mais « Permeating the play is a controlled manipulation of sympathy, a directing and redirecting of audience alienation and pity ». On peut aussi interpréter cette scène comme une incitation à la prise de distance : le lecteur/ spectateur aurait à se méfier de toute compassion, car elle peut entraîner un comportement dangereux et condamnable.

Ainsi Phèdre – via le dramaturge latin – a trouvé une solution graduelle et ingénieuse à son problème, qui était de dire un *nefas*. La solution est habile : là où Euripide avait choisi de la faire trop parler (dans *Hippolyte voilé*) ou de la faire taire, au profit de sa nourrice (dans *Hippolyte couronné*), là où Sophocle et Ovide, devant l'échec à se dire, choisissaient d'écrire la passion, Sénèque lui souffle une stratégie de conquête progressive. En effet, Phèdre connaît trois échecs avant de délivrer des *signa amoris*, qui deviennent de plus en plus transparents. Ces *signa* consistent à mettre sous les yeux d'Hippolyte des rôles changeants, des *personae* successives : il faut que Phèdre tombe le masque de marâtre pour revêtir celui d'amante. En ménageant des étapes dans cette transformation, en passant par d'autres liens de parenté, elle franchit l'obstacle de l'inceste⁴⁹. Ces *signa* consistent également à faire en sorte qu'Hippolyte devienne autre, c'est-à-dire qu'il prenne la place, réelle et imaginaire, de son père. Ces transformations s'opèrent grâce à la triple itération de l'impératif *miserere*, qui orchestre la scène. Phèdre démontre à cette occasion sa maîtrise de la parole théâtrale, capable de distribuer les rôles et de les faire évoluer au gré de ses besoins.

II *Hic dicet ensis* (Ph. v. 896), ou le langage d'un objet symbolique et scénique

Tout aussi problématique que ces « aveux » est la dénonciation à laquelle doit se livrer Phèdre un peu plus loin. Thésée, avec qui elle dialogue, est désormais revenu des Enfers et Hippolyte a déserté la scène, mais il ne sera en vérité question que de lui. Phèdre répond aux questions de son époux sur sa volonté de mourir par les mêmes stratagèmes que précédemment : paroles ambiguës qui réclament le droit au silence et *sententiae* qui la dispensent de s'inclure dans un discours personnel. Puis, sous la menace, elle se décide enfin à parler, ou plutôt à faire parler un objet, l'épée d'Hippolyte⁵⁰.

Cette arme est un véritable jalon au cœur de l'intrigue qui se noue entre les quatre personnages principaux, Phèdre, Hippolyte, Thésée et la nourrice. Chacun, tour à tour, va parler de l'épée, qu'elle symbolise les armes en général ou qu'elle représente précisément un attribut

⁴⁹ Inceste entendu *lato sensu*, puisque Phèdre n'est pas la mère d'Hippolyte (ce qui aurait entraîné un crime incestueux *stricto sensu*) mais sa belle-mère.

⁵⁰ C. SEGAL (« Desire, Silence, and the Speech of the Sword », *Language and desire in Seneca's Phaedra*, Princeton 1986, pp. 150-179) a analysé les fonctions de cet objet sous un angle psychanalytique, en montrant comment le désir de Phèdre s'exprime, entre parole et silence autour de l'épée, objet à la forte symbolique érotique.

propre à Hippolyte. Phèdre adopte une position plus originale, en donnant la parole à cet accessoire de scène. Mais avant d'arriver précisément à cette réplique mise en exergue, il est intéressant de suivre le parcours de cet objet à la fois scénique et symbolique.

a) L'épée symbole de la décadence morale (*non erat [...] ingens ensis* v. 546-548)

La première occurrence du mot *ensis* figure dans la tirade d'Hippolyte, à l'acte II, qui décrit, en un diptyque contrasté, la vie vertueuse des Anciens et celle, corrompue par les passions, de ses contemporains. *Furor, ira, libido* (vv. 540-542) sont en effet les forces qui ont rompu l'harmonie humble et chaste qui prévalait dans les temps primitifs. Tout d'abord, les hommes s'affrontèrent à mains nues, puis usèrent de la nature pour fabriquer des armes. L'épée, non plus que le *leuis cornus* et les *galeae comantes*, n'avait encore fait son apparition, car « la rancœur façonnait les armes » (*tela faciebat dolor* v. 549). C'est seulement par la suite que les techniques nouvelles (*artes novas* v. 550) et mille types de mort (*mille formas mortis* v. 551) furent inventés par Mars. Ce fut alors un âge impie, caractérisé par le sang (*cruor* v. 551) et les crimes (*scelera* v. 553, *nefas* v. 554, *impiæ matres* v. 557, *huius incesti stupris* v. 560). Nous reconnaissons là le *topos* de l'âge d'or qui ignore la violence de la guerre, alors que l'apparition des armes et de la guerre signale sa fin⁵¹.

L'épée appartient donc à ces armes élaborées à un stade ultime de l'évolution humaine, évolution qui n'est, aux yeux d'Hippolyte, qu'une décadence morale.

b) L'épée symbole du *seruitium amoris* de Phèdre (*paratis ensibus pectus dare* v. 616)

Le terme apparaît une deuxième fois dans la bouche de Phèdre, au pluriel, quand elle s'adresse à Hippolyte dans une tirade que nous avons commentée plus haut. L'héroïne endosse, dans ce passage, les rôles successifs de mère, de sœur et de servante. Pour appuyer sa promesse (*omne seruitium feram* v. 612), elle imagine toutes sortes de situations extrêmes qu'elle affronterait volontiers, pourvu que ce soit pour servir Hippolyte.

Sa conclusion, caractérisant le langage comme séduction et le langage comme arme, est dans la droite ligne de notre interprétation.

⁵¹ Cfr., pour la riche tradition latine autour du thème de l'humanité primitive et de l'âge d'or : K. KUBUSCH, *Aurea Saecula : Mythos und Geschichte. Untersuchung eines Motivs in der antiken Literatur bis Ovid*, Frankfurt 1986 ; J.-P. BRISSON, *Rome et l'âge d'or de Catulle à Ovide, vie et mort d'un mythe*, Paris 1992. M. ARMISEN-MARCHETTI, cite en outre, dans son *Commentaire au songe de Scipion* de Macrobe, tome 2, Paris 2003, note 195, pp. 151-153, les divers *loci* où l'humanité primitive est décrite. Ici, comme chez Macrobe et Lucrèce (V, 925-1027), l'invention de la civilisation s'accompagne d'une dégradation morale.

« Offrir le sein aux épées prêtes à l'assaut » fait partie des épreuves que la protagoniste n'hésite pas à envisager. Il ne s'agit pas encore d'un objet concret, mais l'épée, comme précédemment, est un symbole, une image de la soumission de Phèdre à son amant et de sa dépersonnalisation : par passion, Phèdre n'hésite pas à adopter les intérêts guerriers et virils d'Hippolyte.

c) L'épée, arme défensive d'Hippolyte (*Stringatur ensis* v. 706)

Un peu plus loin, nous assistons à la première apparition de l'épée comme objet scénique concret. Hippolyte, ayant compris quels sentiments il éveille en sa marâtre, a tenu un discours horrifié, plein de dégoût pour ce crime (vv. 671b-697). Phèdre avoue ne plus être maîtresse d'elle-même, mais elle poursuit son désir de servir l'être aimé, et même de le poursuivre partout où il ira (vv. 700-702). Elle prononce un vers qui peut être interprété comme une didascalie interne, indiquant qu'elle se roule aux genoux d'Hippolyte (*genibus aduoluo tuis* v. 703), puisque ce dernier repousse immédiatement ce « contact impur » (*impudicos [...] tactus* vv. 704-705).

Alors que dans les paroles de Phèdre le mouvement qui prévalait était celui de l'élan vers Hippolyte⁵², dans la réplique du jeune homme domine au contraire l'idée de séparation⁵³. Or c'est son épée, devant une nouvelle tentative de Phèdre de se rapprocher de lui (v. 705), qui vient à son secours. Hippolyte décide de dégainer son arme en réponse au jeu de scène de Phèdre, qui s'est jetée à ses genoux et s'est précipitée vers son sein, afin de stopper là cette restriction de son espace qu'il ressent comme une menace. Phèdre représente la corruption (*impudicos [...] tactus* vv. 704-705 ; *caput impudicum* v. 707) dont il doit protéger son corps resté chaste (*corpore [...] casto* v. 704). Dans cette situation, l'épée montre une agressivité latente du personnage en même temps qu'elle joue un rôle de bouclier, ultime rempart contre une menace de souillure.

d) L'épée souillée dont Hippolyte veut se débarrasser (*contactus ensis* v. 714)

⁵² Le pronom *te*, placé en tête du vers 700, est le complément d'objet direct du verbe *sequar*, rejeté à la fin de ce même vers ; la relative *quacumque gressus tuleris* montre que Phèdre suivra Hippolyte en quelque endroit qu'il aille ; le préverbe de *aduoluo* et le datif *genibus tuis* complètent cette tentative de combler la distance entre deux êtres.

⁵³ L'adverbe *procul* est le premier mot de son intervention et résume à lui seul le mouvement de rejet de ce corps honni qui s'élance vers lui ; l'ablatif d'éloignement accompagné de la préposition *a*, *corpore a casto*, ainsi que le préverbe de *amoue* traduisent également de désir de rétablir la distance abolie par Phèdre entre les deux personnages.

Mais l'effet de cette arme sur Phèdre n'est pas celui escompté ; au contraire, l'héroïne est comblée, et au-delà de ses vœux par son contact sur son corps (vv. 710-712). En s'apprêtant à faire couler le sang de Phèdre, Hippolyte la sauve paradoxalement, elle qui obtient une promesse de mort infligée par son amant et voit son honneur sain et sauf. Le verbe employé par Phèdre (*sanas* v. 711), initie en effet une métaphore médicale qui sera filée dans la réplique d'Hippolyte.

Car un autre effet pervers de l'usage de l'épée est que désormais cet objet est souillé. Le terme de *contactus*, participe parfait du verbe *contingere*, doit être rendu par un sens passif et non actif comme dans la traduction française de référence de F.-R. Chaumartin (« cette épée qui t'a touchée »). Cela amène à privilégier le sens abstrait et négatif (« souiller, infecter, contaminer »), et non concret et neutre (« atteindre, toucher ») de ce verbe et à traduire : « que cette épée, souillée, abandonne mon chaste flanc » (*hic/ contactus ensis deserat castum latus* vv. 713b-714). Hippolyte désire maintenant à la fois que Phèdre s'éloigne⁵⁴ et que son épée le quitte, afin de se purifier. Les verbes *eluet* et *expiarit* (v. 715 et 718) expriment l'urgence de l'expiation et de la purification, de son « chaste flanc » tout d'abord, puis de tout son être (*me* v. 715). L'amplification rhétorique invoquant le père immense et l'Océan tout entier (v. 717), qui seraient incapables d'expié un si grand crime (*tantum sceleris* v. 718), donne la mesure du désespoir du personnage.

Mais quel est ce crime dont parle Hippolyte ? Est-ce la menace de la blessure qu'il veut infliger à Phèdre ou la souillure qu'il a contractée par le biais de son épée ? Il semble qu'il fasse plutôt allusion tout d'abord à la souillure, qu'il s'agit de laver dans l'eau de quelque fleuve (vv. 715-716), puis qu'il pense à l'offense qu'il a failli commettre, plus abstraitement et plus généralement (vv. 717-718). Se pose ici un problème d'interprétation des vers 708b-709 : il semble à première lecture que le sang de Phèdre coule, mais ensuite il n'en est plus question. Hippolyte mentionne le sang versé en l'honneur de Diane⁵⁵, mais sans doute n'est-ce qu'une promesse de sacrifice et une évocation d'égorgement rituel⁵⁶ qui n'aura pas lieu sur scène. Il faut

⁵⁴ Nous avons des procédés semblables à ceux des vers 704-705 dans ces vers 713-714 : préverbes signifiant la séparation (*abscede*, *deserat*), et souhait négatif (*ne quid exores* v. 713) indiquant qu'Hippolyte rejette l'idée d'exaucer quelque vœu de Phèdre.

⁵⁵ Cette Diane qu'Hippolyte invoque n'est pas une déesse anodine : elle est la divinité non pas des hommes civilisés, mais des hommes sauvages, des confins, de la chasse : cfr. F. DUPONT, *op. cit.*, pp. 169-170.

⁵⁶ Hippolyte accomplit le même geste que Pyrrhus attendant à la vie de Priam, *En. II*, vv. 550-558 :

*hoc dicens altaria ad ipsa trementem
traxit et in multo lapsantem sanguine nati,
implicuitque comam laeua, dextraque coruscum
extulit ac lateri capulo tenuis abdidit ensem.*

comprendre que le jeune homme s'apprête à égorger sa belle-mère et qu'il s'arrête et recule au moment où son arme entre en contact avec ce corps si redouté. Les descriptions suivantes de Phèdre ne mentionnent plus que le désordre des cheveux (vv. 707-708, 731-732 et 826), symbole de féminité qui nous rappelle encore Ovide, poète élégiaque cette fois⁵⁷. La nourrice, si le sang avait effectivement coulé, n'aurait pas manqué de souligner cette preuve à charge ; mais comme Hippolyte s'est arrêté en plein élan, les deux femmes useront d'un autre *pignus sceleris* pour accuser le jeune homme.

L'épée, donc, est impliquée dans les deux cas et assure le lien entre les deux blessures, reçue et destinée à être donnée, morale et physique.

e) L'épée abandonnée (*ensembe [...] liquit* v. 729) : arme offensive qui terrifie (*ferro pudicam terret* v. 728) et qui accuse (*pignus tenemus sceleris* v. 730)

Alors que cette arme était pour Hippolyte un moyen de défense contre un contact jugé impur, qu'elle était pour Phèdre un moyen de se sauver, c'est-à-dire de mourir, elle devient pour la nourrice, dans un renversement fondamental, une arme offensive et accusatrice. Tout un vocabulaire de la faute nourrit l'intervention de ce nouveau personnage⁵⁸, qui, en voyant la scène, imagine très vite un scénario : elle renverse les rôles en prenant les devants et en faisant d'Hippolyte le bourreau et Phèdre la victime⁵⁹.

*haec finis Priami fatorum, hic exitus illum
sorte tulit Troiam incensam et prolapsa uidentem
Pergama, tot quondam populis terrisque superbum
regnatores Asiae. iacet ingens litore truncus,
auulsumque umeris caput et sine nomine corpus.*

Un autre passage virgilien (*En.* X, vv. 535-536) mentionne ce geste d'enfoncer l'épée en ayant renversé le cou de la victime en arrière :

*sic fatus galeam laeua tenet atque reflexa
ceruice orantis capulo tenus applicat ensem.*

Il nous semble que cet épisode aurait pu figurer à bon droit dans le chapitre intitulé « Les rituels pervertis » par F. DUPONT (*op. cit.*, pp. 189-222), qui étudie les scènes de sacrifice et de deuil détournés de leur dimension religieuse.

⁵⁷ Dans les *Amours*, les cheveux défaits sont signe de la colère de l'amant ou d'attitude érotique de l'amante :

Am. I, 5, v. 10 *Candida diuidua colla tegente coma*

Am. I, 7, vv. 12-13 *Nec dominam motae dedecueret comae.*

Sic formosa fuit.

Am. I, 14, *passim.*

Am. II, 4, vv. 41-42-43 *Seu pendent niuea pulli ceruice capilli*

Leda fuit nigra conspicienda coma.

Seu flauent, placuit croceis Aurora capillis.

⁵⁸ *culpa* v. 719 et 724 ; *crimen* v. 720 ; *scelus* v. 721 ; *nefas* v. 723 et *nefandi [...] stupri* v. 726.

⁵⁹ VV. 720-721 *Regeramus ipsi crimen atque ultro impiam*

ueneram arguamus : scelere uelandum est scelus

VV. 723-724 *Ausae priores simus an passae nefas,*

C'est Hippolyte qui devient le dépositaire du crime (*nefandi raptor* v. 726), l'initiateur des menaces (*instat, premitque, mortis intentat metum* v. 727) et de la peur (*ferro [...] terret* v. 728a), alors que Phèdre devient la femme pure (*pudicam* v. 728a) éprouvant cette peur. La description que fait la nourrice du départ d'Hippolyte n'est pas fausse (vv. 728b-729), mais elle est chargée de ces connotations qui la précèdent et qui orientent l'interprétation de la course du jeune homme comme délit de fuite. Les adjectifs le décrivant (*praeceps, attonitus* vv. 728-729) ou décrivant sa fuite (*trepida* v. 729) sont justes, mais n'ont pas les mêmes causes dans les faits et dans le discours de la nourrice : Hippolyte a bien fui précipitamment, égaré et inquiet, mais parce qu'il venait de vivre cet épisode traumatisant que nous avons décrit ; or la nourrice veut que cette fuite soit interprétée comme le signe de sa culpabilité dans un acte autre que celui qu'il a commis. Il a seulement renversé la gorge de Phèdre en arrière et tordu sa chevelure ; il s'est seulement apprêté à faire couler son sang. L'épée s'est toujours posée comme intermédiaire entre ces corps qui ne se sont pas rejoints.

Cette arme devient, selon les mots de la nourrice, un *pignus sceleris*, « un gage du crime ». Elle a été certes abandonnée par Hippolyte, mais consciemment et volontairement, nous l'avons vu, parce qu'il désirait se séparer de cet objet désormais contaminé. Or la nourrice fait croire qu'il s'agit d'un oubli fatal, d'une faute qui accuse le possesseur. Elle retourne ainsi le symbole de la pureté conservée d'Hippolyte en une preuve à charge.

f) L'épée gage d'amour et promesse de mort (*quid ense uiduas dexteram* v. 866)

Thésée, dans cette didascalie interne (« Pourquoi ne pas débarrasser ta main de cette épée ? »), ne comprend pas encore ce que l'épée signifie et encore moins qui en est le propriétaire. Le fait que Phèdre la tienne encore à la main lorsqu'elle converse avec son époux, revenu des Enfers, montre que l'épée prolonge la relation entre son amant et elle : elle demeure l'objet qui la sauve. Instrument de mort, elle permet à Phèdre de préserver son honneur et de maintenir son amour vivant.

Objet de *mors* et d'*amor*, elle met sous les yeux de Thésée cette vérité que Phèdre ne peut encore dire. Elle fonctionne bien comme un gage d'amour pour Phèdre, bien malgré Hippolyte...

g) L'épée révélatrice (*Hic dicet ensis* v. 896)

Sous la menace, cependant, la reine sera obligée de parler. Ou plutôt, elle fera parler l'objet en question. Par un second renversement remarquable dans le parcours des fonctions de cet objet, Phèdre adopte la stratégie de la nourrice et donne à cette arme le même rôle de preuve accusatrice.

Phèdre, qui implorait la pitié d'Hippolyte, se décrit comme « harcelée de prières » (*temptata precibus* v. 891) ; elle qui menaçait de poursuivre Hippolyte, devient victime de menaces (*ferro ac minis* v. 891) ; elle qui se félicitait de la blessure subie, en fait une offense (*uim tamen corpus tulit* v. 892 et *labem pudoris* v. 893) ; le sang qui aurait été versé des plus justement selon Hippolyte (*iustior numquam [...] sanguis* vv. 708-709), parce qu'impie, devient celui qui lavera la souillure (*eluet noster cruor* v. 893). Phèdre emploie d'ailleurs le même verbe qu'Hippolyte, au même temps et au même mode (*eluet* v. 715 et 893), ce qui souligne le parfait rapport de symétrie, inversé, entre les deux scènes.

Thésée, abusé par l'ambiguïté des paroles de son épouse, comme les citoyens d'Athènes par celles de la nourrice, en conclut – trop – rapidement que Phèdre a subi les outrages d'un profanateur de leur honneur (*nostri decoris euersor* v. 894). Alors qu'il cherche à connaître bien naturellement son identité, Phèdre lui désigne l'épée. Son propriétaire, qui n'est toujours pas nommé, devient *stuprator* (v. 897) et semble avoir abandonné son arme à cause d'une peur (*tumultu territus* v. 896 et *ciuium accursum timens* v. 897) qui l'a privé de ses esprits. Thésée reconnaît facilement, à partir des caractéristiques de l'objet qu'il décrit précisément (vv. 899-900), « la gloire de la race attique ». Ayant maintenant identifié le possesseur, il va l'assimiler au coupable qu'il recherche. C'est bien une assimilation profonde qu'il opère entre l'objet du délit (l'épée) et le sujet (Hippolyte), en qualifiant la scène de *facinus* et de *monstrum* (v. 898). On peut rapprocher ces termes de ceux d'Hippolyte, qui qualifiait l'amour de Phèdre de *scelera*, *stuprum*, *malum* (v. 672, 684 et 697).

Désormais Hippolyte est bien, dans l'esprit de son père, le propriétaire de cet objet qui l'accuse, celui qui a attenté à l'honneur de Phèdre⁶⁰.

h) L'épée de Phèdre (*quid ensis iste* v. 1157 ; *nefando pectori ferrum inseram* v. 1177)

⁶⁰ C. SEGAL, *op. cit.*, p. 162, ajoute, à ce premier effet de la révélation du secret de Phèdre – l'enclenchement du processus de découverte par Thésée – un second effet : la personnification de l'épée comme « locuteur » révèle son sens caché de signifiant du désir.

Mais Phèdre conservera l'épée jusqu'à la fin de la tragédie, pour finir ce qu'avait commencé Hippolyte. Thésée ne saisit toujours pas, à l'acte V, pourquoi Phèdre est plongée dans un tel *furor* (v. 1156) et demande « que veut dire cette épée ? » (v. 1157). Comme plus haut, l'épée a ici la double fonction de relier Phèdre à son amant, tel un gage d'amour, et de lui promettre une mort heureuse et sûre, garantissant son *pudor*.

C'est pourquoi Phèdre plongera ce fer dans son cœur sacrilège, décrivant à deux reprises ce qu'elle accomplit sur scène (v. 1177 et vv. 1197-1198). L'épée la délivre et de la vie et du crime (*animaque Phaedram pariter ac scelere exuam* v. 1178), puisque, pour elle, vivre équivaut à un *delictum* (vv. 879-880a). Elle s'est appropriée cet objet, au point d'en faire une arme qui la sauve – elle reste chaste – et qui la comble – elle plonge le fer en elle et se félicite du sang versé par un « glaive justicier » (*mucro... iusto* vv. 1197-1198).

Finalement, l'épée, qui était tout d'abord purement symbolique, témoin des armes nouvelles dans un âge de fer criminel, devient un objet scénique fonctionnel, chargé de maintenir la distance entre un jeune homme épouvanté et une marâtre amoureuse. Mais s'il ne perd pas son statut symbolique, il change de connotation : de signe social, témoin des guerres intestines, il devient signe moral, arme souillée dont il faut se débarrasser, et enfin preuve de culpabilité.

Cela vaut du point de vue d'Hippolyte. Quant à Phèdre, elle connaît d'abord l'épée comme une arme qui menace de la blesser, mais interprète paradoxalement cela comme un remède à sa fureur. Elle conservera l'objet de la fin de l'acte II jusqu'à la fin de l'acte V, où elle s'infligera une blessure mortelle. L'épée agit ainsi comme un substitut de l'être aimé, que Phèdre conserve tel un fétiche, et comme un instrument des plus symboliques pour se donner la mort. Dans l'intervalle, Phèdre n'aura pas hésité à adopter la démarche de sa nourrice, à désigner comme preuve dans l'accusation cet objet qui avait été abandonné par son propriétaire en toute connaissance de cause.

Conclusion

Nous pouvons repérer dans *Phèdre* une double transformation, la métamorphose d'un sujet et celle d'un objet. Leurs trajets, pour n'être pas totalement parallèles, se croisent en l'objet de la tragédie, la passion de Phèdre, et en son destinataire, Hippolyte.

Phèdre semble ainsi une héroïne ovidienne par les aspects que nous avons soulignés : sa voix qui lui fait défaut ; sa transformation graduelle (de mère en sœur, de sœur en servante, de reine en esclave, d'épouse en veuve, de belle-mère en amante) qui aboutit à une métamorphose pour le moins ambiguë (elle se dit *innocens*, *intacta* v. 668-669 mais aussi *amantis* v. 671).

On assiste également à une métamorphose remarquable de l'épée d'Hippolyte : elle dit ce qu'elle ne devrait pas dire ; elle délivre un message qui est mal interprété, par les Athéniens et par Thésée, à cause de la description biaisée que donnent la nourrice et Phèdre de cette arme. Objet symbolique et scénique, concentrant les fonctions d'arme défensive et offensive, relié à l'amour et à la mort, à la chasteté et à la sexualité, il s'est avéré être un fil conducteur particulièrement riche de connotations et de potentialités de jeu.

Sénèque compose un véritable théâtre des signes, à la fois verbaux et visuels, scéniques et extra-scéniques, par lesquels les personnages, devant avouer puis dénoncer, peuvent dire sans parler trop ouvertement, et dire l'inavouable. En effet, Phèdre doit d'abord se dire, c'est-à-dire révéler l'amour interdit qui l'habite, sans se déshonorer. Pour cela, elle forge des *signa* de moins en moins équivoques et entreprend de se transformer, en même temps qu'elle transforme son interlocuteur. Par sa maîtrise de la parole théâtrale, elle réussit une démonstration d'amour pour le moins habile. Ensuite, Phèdre et sa nourrice doivent dénoncer sans accabler par trop ouvertement Hippolyte. Pour ce faire, elles font parler un objet, son épée, qui endosse divers statuts avant de devenir une preuve définitive, au regard de Thésée et du public athénien, de sa culpabilité. De ces signes verbaux ou de ces signes visuels, *Phèdre* en est riche et offre de multiples potentialités scéniques pour des dialogues hautement suggestifs.